

BR 4575

REMBRANDT



REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN

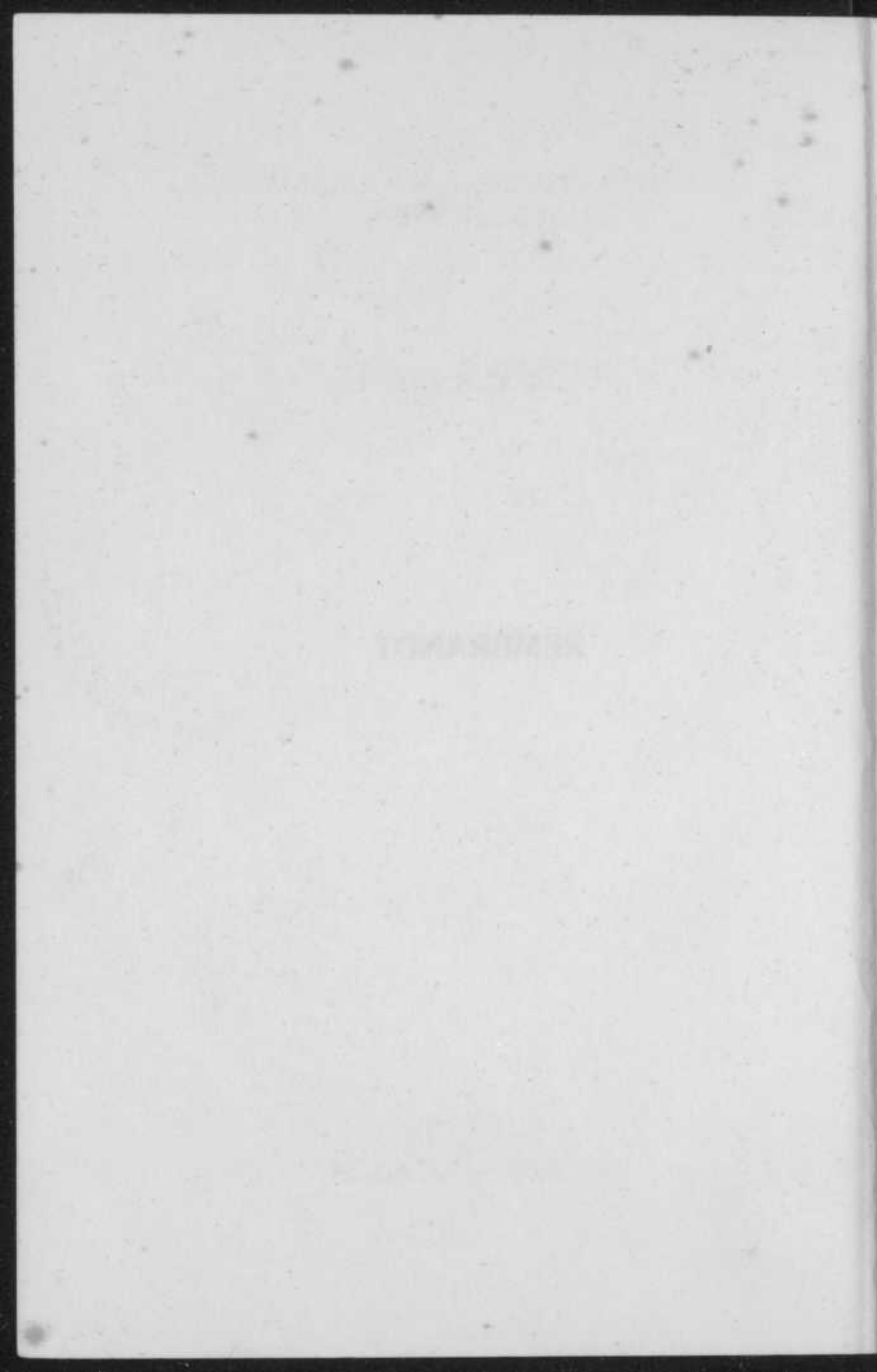


NENASU
UTRECHT

KLEINE NATIONAAL-SOCIALISTISCHE BIBLIOTHEEK



REMBRANDT



KLEINE NATIONAAL SOCIALISTISCHE
BIBLIOTHEEK

REMBRANDT



No. 4

NENASU — UTRECHT

KLASS NATIONAL SOCIALIST
BILDUNG

REMEMBRANCE



REMEMBRANCE - U.S. ARMY

REMBRANDT

De 17e eeuw, het tijdperk uit ons grootsch verleden dat wij met trots en met weemoed onze Gouden Eeuw noemen, was aangebroken.

Prins Maurits bevond zich in Vlaanderen en streed aan het hoofd onzer troepen tegen de Spanjaarden. De overwinning bij Nieuwpoort en de inname van Sluis hadden zijn roem gevestigd — allerwegen werd zijn veldheerstalent zoowel als zijn krijgstactiek om strijd geprezen. Onze Zeevaarders, die in 1597 onder Heemskerk den tocht naar Nova Zembla hadden gewaagd, en onder Houtman een reis om de Kaap de Goede Hoop ondernamen, lieten zich door geen gevaren of tegenspoeden afschrikken, maar „hielden zee“, zoodat spoedig de Oost-Indische Compagnie werd opgericht, die weldra een bron van welvaart voor ons land zou beteekenen. In den langdurigen strijd tegen Spanje waren de beste krachten in ons volk wakkergeroepen. Voorgegaan door den aanvoerder en held, die stervende zijn „arm volk“ aan God opdroeg, had het geleerd wat Godsvertrouwen is; door geweldige spanningen en vaak grootsche uitreddingen won het aan innerlijke kracht; door een sterk en bewust volksleven was Holland een bloeiende staat geworden, waarvan de strijdbare

legers een oefenschool voor geheel Europa genoemd, de dappere vloten aan alle oorden der wereld gezien werden.

Geen wonder dat de Koning van Spanje tenslotte door het heldhaftig volk van den grooten Zwijger zijn macht en overwicht bedreigd weet en zich genoodzaakt ziet, terwille van een uitgeputte schatkist en een verzwakt leger, vredespogingen te overwegen, welke onderhandelingen in 1609 voor ons land het Twaalfjarig Bestand zouden brengen, dat, ook tegenover den vijand, de openlijke erkenning beteekende van de Zeven Provinciën als onafhankelijke mogendheid.

Het was in dezen tijd, dat in 1606 te Leiden een der grootste Nederlanders: onze schilder Rembrandt geboren werd.

Leiden was op dit tijdstip een belangrijke plaats. Haar reeds vanouds bekende lakenhandel, die na den druk van het beleg opnieuw was opgebloeid, breidde zich steeds uit en stempelde haar tot Nederlands eerste fabrieksstad, waar de rijke drapeniers zetelden in de deftige huizingen aan het Rapenburg, terwijl een krachtige middenstand en een door de industrie steeds toenemende arbeidersbevolking de nauwe straten en steegjes met bedrijvigheid vulden.

Behalve voor den handel was Leiden echter ook een, tot ver over onze grenzen heen, bekend centrum voor de wetenschap geworden, sinds de Prins

van Oranje de stad, na haar ontzet in 1575, de Universiteit had geschonken, waardoor zij voor ons herlevend volk een geestelijk middelpunt vormde van niet geringen invloed.

Ook voor de kunst had Leiden eenige beteekenis; de naam van een anderen grooten schilder, den 16de eeuwschen grootmeester Lucas van Leyden leefde er o.a. voort in het Stadhuis, waar zijn beroemde schilderij, Het Laatste Oordeel, geplaatst werd en groote bewondering vond.

In deze omgeving nu werd op 15 Juli 1606 Rembrandt geboren als zoon van Harmen Gerritszoon van Rijn en Neeltje Willemsdochter van Zuytbrouck, beiden uit den gegoeden middenstand — ook toen de hechte grondslag van het bloeiende gemeenebest.

Buiten de Rijsburgerpoort, aan de Weddesteeg, bevond zich het woonhuis van het groote gezin, terwijl aan den overkant daarvan, boven op de Pelikaanswal, de oude molen stond, „de Rijn” geheten, waar Rembrandts vader werkte.

Van groote beteekenis voor Rembrandt's vorming is zeker de invloed van zijn moeder geweest, onder wier hoede hij zijn kinderjaren doorbracht in het eenvoudige molenaarshuis. Door een groot aantal portretten en etsen is haar beeld voor ons bewaard gebleven, en het lijdt geen twijfel dat de zoon dit gezicht wel goed gekend en vereerend liefgehad moet hebben, om het zóó levend weer te geven in

ets en schilderij. Men behoeft de moeder slechts aan te zien, om te weten dat zij een vrouw was van groot karakter. Zeldzaam nobel is de uitdrukking van dít gelaat met het prachtig hooge voorhoofd, de rustige oogen die ver en veel zien, den besloten mond! Een aangeboren voornaamheid kenmerkt deze eerbiedwaardige gestalte.

Blijkbaar kende Rembrandt zijn moeder als een geloovige vrouw, die haar verborgen kracht ontleende aan de onzienlijke wereld. Wanneer men haar portret bezieet, in gedachten verdiept, met gevouwen handen, of gebogen over haar bijbel, vindt men vanzelf het antwoord op de vraag: hoe Rembrandt kwam tot dat oneindig diepe begrip der Bijbelsche verhalen, die hij later herhaaldelijk koos als onderwerp voor zijn scheppingen. In deze eenvoudige Hollandsche vrouw was de vonk aanwezig, die, overgedragen op haar zoon, aan ons volk en aan de geheele wereld een der grootste genieën, en zeker den meest visionnair en schilder geschonken heeft.

In den molen op de Pelikaanswal zal Rembrandt zijn vader steeds trouw werkzaam gevonden hebben, zorgend voor zijn groot gezin, wat bij den zoon reeds vroeg den grond gelegd zal hebben voor dat sterke familiegevoel: de eenheid van het gezin, dat hem zijn geheele leven is bijgebleven.

Blijkbaar hebben de ouders van Rijn in Rembrandt, hun 8e kind, een bijzonderen geest gezien.

In tegenstelling met zijn broers, die een ambacht leerden, werd hij bestemd voor de studie, en zoo vinden wij den 20en Mei 1620 Rembrandus Hermannii Leydensis ingeschreven als student in de Letteren aan de Leidsche Academie.

Intusschen bleek dit spoedig niet de weg te zijn, dien Rembrandt te volgen had. Een groot verlangen, een intuïtief richtingsbesef dreef den knaap weg van de paden der wetenschap naar een wereld van ruimte, „dewijle zijne natuyrlicke beweghingen alleen streckten tot de Schilder- en de Teycken-Conste". De verstandige ouders besloten hierom van koers te veranderen en kort daarop mocht Rembrandt als leerling zijn intrede doen in de werkplaats van den schilder Jacob van Swanenburgh. Onder dezen meester, die langen tijd in Italië woonde en werkte, leerde hij de eerste beginselen, totdat hij diens atelier drie jaar later verliet en naar Amsterdam trok om onder Pieter Lastman, een schilder van breeder aanleg, verder te werken.

Het merkwaardige is wel, dat Rembrandt, hoewel het werken bij Lastman bedoeld was als voltooiing van zijn leertijd, reeds na een halfjaar terugkeert naar Leiden en zelfstandig gaat schilderen, waar tevens spoedig blijkt, dat de 18-jarige zijn meester overtreft. Lastman en Swanenburgh behoorden tot de z.g. Neo-Italianen, die zeker de kunst hebben weten te beschermen tegen verburgelijking, maar hun werk was onpersoonlijk.

Rembrandt daarentegen was toen reeds zeer bewust oer-Nederlandsch, een origineel krachtig levend zelf, dat geen vreemde autoriteit noodig had.

Met zijn vriend, den schilder Jan Lievens, werkt hij nu onvermoeid, met hartstochtelijken ijver beziel. Van alle kanten geeft men hun „goeden raad” en spoort hen aan tot reizen. Men bespaart hun ook geen critiek: het is stijfhoofdige overmoed, te meenen alles uit zichzelf te kunnen halen. Maar de twee vrienden houden voet bij stuk: zij hebben geen tijd tot reizen, en Italiaansche werken kunnen zij ook in Holland zien.

Belangrijk is de persoonlijke indruk omtrent de jongelieden, waarvan Constantijn Huygens in zijn „Notities” vertelt: „Beiden — zoo zegt hij — zijn nog baardeloos, en als men op hun gestalte of gezicht let, dichter bij de kinderjaren dan bij den jongelingsleeftijd. Ik moet de verzekering geven dat ik zulk een ijver en toewijding als de hunne, bij geen enkel soort van menschen, bij geen enkel streven, bij geen enkelen leeftijd heb gezien. De onschuldige genoegens van den jongelingsleeftijd hebben, omdat zij tijd kosten, zóó weinig aantrekkelijks voor hen, dat het is, alsof men grijsaards voor zich ziet, zat van jaren, die al deze kinderachtige dingen reeds vroeger hebben genoten.”

Het baardelooze gezicht van Rembrandt is ons bewaard gebleven in het levensgroote zelfportret uit dezen tijd. (Mauritshuis, Den Haag.) Een

staande groeve tusschen de zware wenkbrauwen, horizontaalliggende oogen, diepe mondhoeken, de besliste kin — alles is in het onbedorven gezicht vol jonge zachtheid reeds aanwezig. Wat echter het meest opvalt is de buitengewoon fiere houding van hals en hoofd, die duidelijk het hooghartig zelfbewuste van het genie verraadt.

Intusschen schildert Rembrandt rustig voort. Hij begint met een enkele figuur in een soort stillevens-omgeving; eerst later waagt hij zich aan grootere composities. Spoedig echter ziet men reeds ongemeene lichteffecten bij hem, en de tegenstelling: licht en donker weet hij op wonderbare wijze in eenzelfde sfeer te doen staan. Op een van zijn vroegste schilderijen (1627): *De Apostel Paulus aan zijn schrijftafel*, (Germ. Museum, Neurenberg) treft reeds bijzonder een mysterieuze lichtglans achter donkere folianten. Het jaar daarop ontstond een ander nachtstuk: *Christus in Emmaüs* (Parijs, Madame André). Dit is het volkomenste werk uit deze vroege periode van den schilder. In dit magisch tafereel — later zal hij dit onderwerp nog vaak, telkens weer anders en stellig veel dieper gevoeld behandelen — ziet men vooral zijn studie van het sterk psychologische in het ontstelde aanzicht van den discipel die herkent. Als hij niet lang daarna een Judas, die de zilverlingen terugbrengt (Parijs, Schickler) schildert en in deze figuur al de wanhoop en wroeging weergeeft van één, die geen vergeving vindt, dan is het weer

Constantijn Huygens die uitroept: „Ik sta verstomd als ik het zeg — dat een jongmensch, een Nederlander, een molenaar, een baardelooze, in ééne figuur heeft bijeengebracht en tezamen heeft uitgedrukt wat niemand voor hem ooit heeft gedaan. Bravo Rembrandt! Het was van minder beteekenis Ilium en geheel Azië naar Italië over te hebben gebracht, dan dat de grootste roem van Griekenland en Italië door een Nederlander, die tot nu toe nauwelijks buiten de muren van zijn geboortestad is geweest, naar Nederland is overgebracht.”

Deze uitspraak van den klassiek-gevormden Huygens is wel een bewijs, hoe Rembrandt's kunst door de toenmalige Hollandsche cultuur werd ontvangen.

Het ijverige studie-leven brengt den jongen schilder ook vroeg tot etsen, waarbij reeds dadelijk blijkt dat hij in deze eerste platen — o.a. portretten van zijn ouders — met vaste hand, zeer raak het wezen weet te treffen.

Zijn eigen gelaat wordt daarnaast als studiemateriaal gebruikt; hij bestudeert het in alle stemmingen, aandoeningen en uitdrukkingen, en tracht deze met de eenvoudigste middelen weer te geven. Zoo doet nu de levensgrootte kop intrede in Rembrandt's werk. Hij schildert zijn ouders in allerlei houding en kleedij — deze doeken toonen reeds den grootmeester aan den gang — maar ook groo-

tere stukken gaat hij ondernemen, zooals de Simeon in den Tempel (Mauritshuis, Den Haag).

Spoedig gaat er groote roep van hem uit. Vanaf 1628 werkt er zelfs onder zijn leiding een leerling van beteekenis: Gerard Dou. Door een etser, Joris van Vliet, worden prenten gemaakt naar Rembrandt's schilderijen, die in 1631 reeds bij vier bekende kunsthandelaren te Amsterdam en zelfs bij een Parijschen uitgever verschenen. Als hij langzamerhand ook opdrachten verkrijgt in de hoofdstad, is voor hem het tijdstip aangebroken om ruimer baan te kiezen en besluit hij zich in Amsterdam te vestigen.

Het Amsterdam van die dagen was wel de plaats om een jong kunstenaar aan te trekken! Hier zou Rembrandt met recht de vleugels kunnen uitslaan! Middelpunt van een bonten wereldhandel, bood de stad veel ongekende en bijzondere dingen te zien, terwijl schilderachtige vreemdelingen de aandacht trokken langs haar deftige grachten. Elken dag was hier iets nieuws te zien, de tijd scheen te kort om alle indrukken te verwerken.

Een zoo veelomvattende geest als Rembrandt reeds bleek te zijn, hoorde ook thuis dâar waar de polsslag van het leven het sterkst gevoeld werd, en in Amsterdam lag toen wel de hartader van heel het bloeiende Gemeenebest.

Het was de groote 17e-eeuwsche koopstad bij uitnemendheid, een centrum van internationaal ver-

keer, „de Koornschuyr van Europa“. Stapelplaats voor den handel in hout en graan op de Oostzee, en den handel langs de Middellandsche zee kust tot Egypte en Syrië toe, bood het Y in die dagen een machtigen aanblik door de soms 500 groote schepen, die in de haven lagen. En dit zou weldra nog belangrijker toenemen sinds de Oost-Indische Compagnie was opgericht en onze koene zeevaarders telkens van verre landen terugkeerden, de statige galjoenen beladen met rijken buit. Er kwam een groote invoer van kostbare stoffen: fluweel, brocaat, goud- en zilverlaken; van sieraden, edelsteenen, Venetiaansche en Vlaamsche kant, allerlei soorten bont en Perzische tapijten; ook van kristal, Venetiaansch glas, Chineesch porselein en Japansch lakwerk — alles te kust en te keur! Het was voor den kleur- en prachtlievenden kunstenaar een oogenlust om zich geheel in te verliezen, — het leven scheen hem een hoorn des overvloeds toe!

Ongetwijfeld zal al dit uitheemsche, bijzondere en kleurrijke zijn blik verruimd, zijn levendige phantasie gevoed en zijn ontwikkeling krachtig vooruitgestuwd hebben.

Een klein etsje uit dit jaar toont ons zijn zelfportret: het jongensgelaat vol zachtheid heeft plaats gemaakt voor dat van een zelfbewusten jonkman, die de wereld schijnt te willen veroveren. Het provinciale is verdwenen, — het kroezige haar gaat schuil in den rand van een grooten hoed, ter zijde zwierig opgewipt.

Voor portretschilderen was in die dagen de hoofdstad wel het terrein. Amsterdam bezat vele liefdadige instellingen en de regenten daarvan lieten zich om strijd vereeuwigen. Ook waren er de Schutters-gilden, die zich gaarne in gezelschap voor hun doelen-zalen op het doek zagen brengen. En tenslotte woonden er de rijke kooplieden, die hun „conterfeytsel” geschilderd wilden hebben. Tot nu toe waren o.a. Thomas de Keyser en de jonge van der Helst de schilders voor dergelijke opdrachten, maar spoedig gaat ook Rembrandt mededingen.

Hij huurde „een pakhuys op de Bloemgracht”, waar hij zijn atelier vestigde, terwijl hij zijn eigenlijken intrek nam „ten huysen van Mr. Heyndrick Ulenburch, schilder, op de Brestraet aen St. Anthonissluys”, een kunsthandelaar, dien hij reeds uit zijn Leidschen tijd kende.

En nu gaat Rembrandt aan den slag!

Hij verkrijgt reeds allerlei opdrachten en doet zich spoedig kennen als een portrettist van buitengewone distinctie. Naarstig werkend, en zich steeds meer verdiepend in het echt wezenlijke, dat vaak juist het verborgene is, verrast hij dan opeens in 1632 met een gezelschapsportret, n.l. acht om een lijk gegroepeerde doktoren: de Anatomische les van Prof. Tulp. (Mauritshuis, Den Haag). Hierin is duidelijk de grondtrek van Rembrandts kunst te onderkennen, die eigenlijk nooit anders deed dan het dagelijksche, het gewone, het schijnbaar onge-

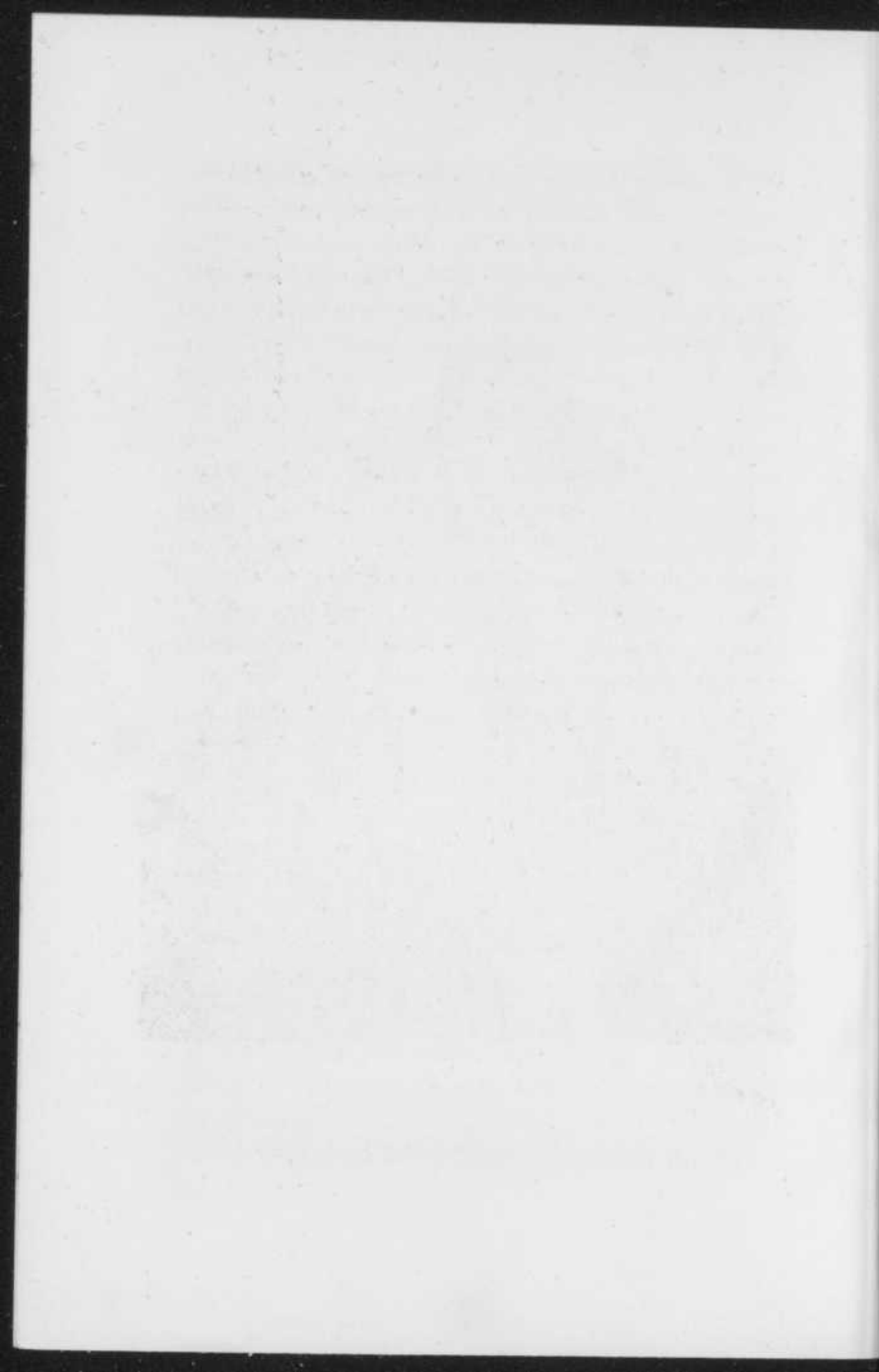
teekenende, in een sfeer van geheimenis te dompelen en het zoo om te scheppen tot een verschijnsel van hooger orde. Het eenvoudig, prozaïsch gegeven van een groep anatomen, bezig met de lugubere sectie op een lijk, wordt hier als het ware omgedicht in een ernstige, hoogst belangwekkende gebeurtenis.

Intusschen werd het een schitterend debuut. Het Amsterdamsche publiek was opgetogen. Rembrandt was met één slag de meest gezochte portretschilder, en het jaar van de Anatomische Les bezorgde hem een groot aantal opdrachten, die alle magistraal werden uitgevoerd en blijk geven van een diepdoordringenden blik.

Ten huize van Hendrick Uylenburch leerde Rembrandt in dezen tijd een jeugdige nicht van zijn gastheer kennen, de blonde Saskia van Uylenburch, een Friezinnetje van voorname familie, die vroeg haar ouders verloren had. Saskia's vader, Rombertus van Uylenburch, was destijds burgemeester van Leeuwarden geweest en zat juist als afgezant van zijn stad met den Prins van Oranje aan tafel, toen deze weggeroepen en verraderlijk vermoord werd. Dat Saskia's verschijning en wezen Rembrandt buitengewoon boeide en aantrok, bewijzen de twee fraaie portretten, die hij kort na elkaar schilderde van dit jonge meisje, dat later zijn vrouw zou worden.

Niet lang daarna, in Juni 1633, heeft zijn ver-





loving met Saskia plaats, uit welken tijd het bekoorlijke teekeningetje (Berlijnsch Prentenkabinet) dateert van zijn 21-jarige bruid: een rond, nog kinderlijk gezicht in de schaduw van een breedgeranden stroohoed met fijne bloemen omkranst. Hun huwelijk werd het volgend jaar, 22 Juni 1634, te Sint Anna Parochie gesloten, waarna het jonge paar zijn intrek nam bij Hendrick Uylenburch, op de Breestraat.

Er breekt nu een tijd van onbezorgd genieten, van uitbundige levensvreugde aan! Het is alsof Rembrandt slechts één onderwerp voor zijn schepingen weet: Saskia, zijn aanzienlijke jonge vrouw; telkens wel dezelfde — en toch weer een andere: Saskia, in de meeste phantastische kleedij van brocaat en zijde, rijk getooid met parelen, gecostumeerd naar iedere ingeving. Weelde omringt de beide gelukskinderen, in zonnige vreugde brengen zij hun dagen door, en het leven schijnt hun een stralend festijn toe!

De groote schilderij te Dresden geeft een duidelijk beeld van dezen tijd: Rembrandt, als vroolijk lachende cavalier, met de rechterhand den gevulden roemer uitdagend omhoogheffend, den linkerarm om Saskia's jonge leest geslagen, terwijl de weelderig gekleede jonge vrouw triomfantelijk omziet — en op den achtergrond een feestelijk aangerichte disch.

Het was in dezen tijd, dat Rembrandt een zeer

vereerende opdracht ontving. Prins Frederik Hendrik doet hem door zijn secretaris, Constantijn Huygens, het verzoek toekomen een serie Passiestukken voor Zijne Hoogheid te schilderen. En zoo is Rembrandt spoedig bezig aan een Kruisoprichting en een Kruisafneming, die later nog werden aangevuld door de Graflegging, de Opstanding en de Hemelvaart.

Hoewel hij er 6 jaren over werkte — Rembrandt was een langzaam werker — en de vijf paneelen met de uiterste zorg werden uitgevoerd, maken zij toch geen overweldigenden indruk. Hierin, zoo-
wel als in de Oosterlingen met brocaatmantels en tulbanden van dezen tijd, zijn duidelijk bewijzen te zien van de Barok-overlading, die hem in deze jaren parten kon spelen. Het is ook eigenlijk ondenkbaar, dat een jong kunstenaar geheel vrij zou kunnen blijven van tijdelijke invloeden! In Rembrandt's leven was het de strooming der Barok, die geheel dien tijd beheerschte — en tenslotte was ook hij een kind van zijn tijd. Bovendien werd dit element nog in zijn werk versterkt door den invloed van Amsterdam en het vermogen van zijn vrouw, dat hem een leven op breeder basis veroorloofde, waardoor het vaak schijnt dat zijn eigen diepernstige natuur geheel op den achtergrond is gedrongen.

In sommige werken toont hij een duidelijke neiging tot krasse realiteiten en het uitdrukken van de beweging — om zoo te zeggen — midden in de

beweging zelf. Voor hem is het voornaamste: „het observeeren van de naetureelste beweechelijckheit", zooals hij aan Huygens schrijft. Zijn Ganymedes is in volle plotselinge vlucht voorgesteld. Bij Abraham's Offerande — een onderwerp dat zijn bijzondere voorliefde had — laat Abraham verschrikt het mes uit de hand vallen, het is „ bezig te vallen", enz. Later zal hij nog eens dit onderwerp voor een ets kiezen, maar dan zullen alle drukke Barok-effecten verdwenen zijn. Want er is in Rembrandt duidelijk te zien: een voortschrijden van het uiterlijke naar het innerlijke, een voortdurende versobering totdat alleen het onzichtbare behouden wordt. Maar het spreekt vanzelf dat ook hij een „Sturm und Drang"-periode gekend heeft, om in de verbreeding van zijn leven de rechte lijn te vinden en te zoeken naar zichzelf; om, onvermoeid strijdend, tenslotte in werkelijkheid en bewust, te worden, die hij was.

Zoo komt onder dit alles door, naast andere, ook mythologische werken, toch telkens zijn eigenlijke wezen te voorschijn. In de Graflegging van Christus b.v. — het beste der 5 paneelen voor Prins Frederik Hendrik — geeft hij een prachtig, nachtelijk tafereel; in Christus als hovenier het magisch lichten van den morgen, als een visioen van vloeibaar licht; terwijl de Sint Jans Predikatie van denzelfden tijd het werk zou kunnen zijn van een zeer vergeestelijken mensch.

Intusschen droeg het nieuwe, gedurfde en onge-meene van zijn werk juist er toe bij, dat algemeen zijn kunst de aandacht trok. Hij werd een schilder van bijzonderen naam en van alle kanten kwamen leerlingen tot hem, waaronder Ferdinand Bol, Govert Flinck, van den Eeckhout en Philips Koninck tot de eersten behoorden. Met hen werkte hij in het „Pakhuys op de Bloemgracht, daer zijne leerlingen elk voor zig een vertrek, of van papier of zeildoek afschoten, om zonder elkander te storren, naar 't leven te kunnen schilderen”.

Wanneer hij aan het werk was, ging Rembrandt daar geheel in op en kon hij niet gestoord worden. Volgens een zijner leerlingen „zou hij zelfs geen toegang hebben verleend aan den eersten monarch ter wereld, die gedwongen geweset ware telkens en telkens terug te komen, tot hij hem buiten zijn werk hadde aangetroffen.” Bezig met zijn kunst had hij een gast, die hem hooger gold. In de wereld van ruimte en licht vond deze doorgronder van het onzichtbare de sfeer waar zijn geest leven kon. „Als ik mijn geest uitspanninge wil geven, is het niet eer, die ik zoek, maar vrijheid” is een woord van hem, dat ons bewaard is gebleven, — de vrijheid der eenzame bergtoppen.

Hoewel Rembrandt in zijn Leidsche jaren niet tot buitenlandsche reizen te bewegen was geweest, had hij toch reeds vroeg de behoefte gevoeld werken van groote meesters te zien om daaruit zelf te

kunnen leeren. Bovendien hield hij ervan dergelijke kunstschaten in zijn bezit en om zich heen te hebben. Dingen van schoonheid waren hem nu eenmaal een blijvende vreugde. Hartstochtelijk verzamelaar die hij was, had hij, ook door zijn onbegrensde veelzijdige belangstelling, langzamerhand zooveel bijeengebracht aan schilderijen, gravures, oude sculptuur, voorwerpen van kunstnijverheid, oude wapens en munten, middeleeuwsche beeldjes en „Kunstboecken“, dat hij moest omzien naar een omgeving waar al deze schatten tot hun recht konden komen.

Zoo besluit hij in het begin van 1639 tot den koop van „een huys en erve aen de Suytzijde van de Breestraat.“ Het was weer het vermogen van Saskia waardoor hij zich deze weelde veroorloven kon. Mede door haar fortuin was Rembrandt een „gezeten man“ geworden, die met zijn goed betaalde kunst zich gemakkelijk en ruim kon bewegen.

Helaas, — de koop van dit huis zou later blijken de bron van eindelooze zorgen te zijn geweest! Want Rembrandt was geen zakenman, van sparen had hij geen begrip, en het leven in zijn visionnaire wereld sloot als vanzelf veel practisch besef van wereldsche zaken uit. Bovendien bezat hij een aristocratischen smaak, hij kon niet „goedkoop“ zijn. De parelen, die hij aan Saskia schonk, moesten echte parelen zijn, en kocht hij schilderijen aan voor zijne verzameling, dan betaalde hij voor een

echte Rubens, een doek van Lucas van Leyden, een portret van Raffaël, of een beeld van Michel Angelo ook gaarne, wat naar zijne meening hooge kunst waard was. Toch kon hij daarnaast van een zeldzame goedheid voor anderen zijn. Hij leende gaarne zijn kunstschaten uit, hij kon links en rechts weggeven en was met recht „los” van zijn geld. Als later een kunstbroeder in nood hem om hulp vraagt, aarzelt Rembrandt niet, maar koopt diens huis, zoodat de verarmde schilder zonder angst voort kan leven. Dat hijzelf hierdoor de eenig verliezende partij werd, kwam in het geheel niet bij hem op.

Maar — de koop was gesloten. In het nieuwe huis aan de Breestraat worden nu al zijn schatten ondergebracht.

In de eigen ruime omgeving vol harmonie die hij zich gedroomd had, zal ook meer gelegenheid zijn voor verkeer met menschen van allerlei soort: geleerden, aanzienlijken, rabbijnen, kunstenaars en geuzen, en eindelijk zal hij zich „thuis” gevoelen en tot rust komen.

Zijn zelfportret uit dien tijd (National Gallery, Londen) toont wel het beeld van een man, die zich bewust is van eigen kracht en vermogen, die den weg naar het doel duidelijk vóór zich ziet liggen. Naast zijn hartstochtelijke bewondering voor vreemde kunst, had hij zich zelf weten te handhaven en was hij tot inzicht gekomen omtrent

zijn eigen persoonlijkheid. Er spreekt uit dit gelaat een groote vastheid, de oogen zijn die van een scherp opmerker, en de voorname kunstenaarsdracht van fluweel, zijde en bont, de fluweelen baret op het kroezende haar, geven aan het geheel een bijzondere distinctie.

Het schijnt ook werkelijk alsof de rust in zijn omgeving en de innerlijke vastheid van zijn wezen hem brengt tot het ontginnen van nieuwe gebieden. Voor het eerst in deze jaren vindt men twee nieuwe gegevens in zijn kunst: het landschap en de studies naar dieren. Zijn landschappen met grootsche brokken natuur maken een elementair geweldigen indruk. Rembrandt had wel een onbegrensde verbeeldingskracht! Zwaar geladen onweersluchten met fel doorbrekend licht, trotsche ruïnes, dreigende bergruggen, donkere boomgroepen en ruischende stroomen — hij vereenigt het alles tot een phantastisch geheel. Zijn vroegste landschapsschilderij: het Landschap bij Onweer (Krakau), met luchten vol dreiging en een weg onder duister geboomte, gebruikt hij als achtergrond voor den Barmhartigen Samaritaan. Wonderbaar is het, hoe de stemming van donder en storm somtijds zijn landschappen beheerscht, en een flits van licht opeens een groep boomen of een vlakte als in gloed kan zetten! Was het een visioen van wat het leven nog voor hem verborgen hield?

Eenige jaren later zal de rust in eigen wezen — en de stilte na groot leed — hem ook rustiger en

klaarder de natuur doen aanschouwen. Vanaf 1641 dateeren eenige landschaps-etsen en teekeningen, die tot het beste en kostbaartse behooren wat Nederland aan landschapskunst bezit. Met slechts enkele lijnen, met dood-eenvoudige middelen heeft Rembrandt hierin het zuiverste beeld en het typische karakter van het Hollandsche landschap weergegeven. Nergens vindt men dit volkomener en soberder uitgedrukt dan in zijn Gezicht op een Meer met zeilende Schuit, zijn Windmolens, de Boerderij met Hooiberg, de Omval, en het bruggetje van Six. Het eigenaardig opene van onze vlakten, de wijde verten, maar vooral de speling van het licht en de tintelende warmte over het land is in deze zwart-witte prenten als levend waarneembaar. Men ziet Holland in volle zon, het is alsof men koelte van water en geur van hooi en weilanden inademt.

Jaren geleden, toen hij voor een ets van den Heiligen Hieronymus leeuwen wilde teekenen, moest Rembrandt zich behelpen met voorbeelden van „heraldische leeuwen en leeuwen van hout.”

Omstreeks 1637 kwam er echter een z.g. „wilde-beesten spel” in ons land, met leeuwen en olifanten, en het is in dezen tijd dat de studie Liggende Leeuw ontstond, die bewijst hoe Rembrandt den leeuw gezien heeft. Want meesterlijk is hier niet alleen het leeuwe-lichaam geteekend, maar ook de majesteit en de gevangenschap van het koninklijke dier zijn van-binnen-uit weergegeven. Evenzoo is

het met zijn teekening van den Olifant: nooit is het karakter van het dier, en de eigenaardig grauwe ruime huid vol rimpels volkomener afgebeeld. Maar Rembrandt beheerscht ook werkelijk elk onderwerp dat hij kiest. Zijn Roerdomp en Pauwen zijn prachtige natuurgetrouwe en donzig geschilderde vogels; zijn Hangende geslachte Ossen in olieverf of de fijn getijgerde Schelp als ets — het wordt alles uitgevoerd in een ongeëvenaarde techniek.

Midden in deze periode, waarin behalve vele voortreffelijke portretten als groote compositie nog de Bruiloft van Simson was ontstaan — een figuren- en kleurrijke voorstelling van een haast bacchantisch feest — verkrijgt Rembrandt de opdracht om het Korporaalschap van Kapitein Frans Banning Cocq uit te beelden, het schilderij dat onder den naam van „de Nachtwacht” (Rijksmuseum, Amsterdam) bekend is als zijn meest beroemde schepping.

Bij de uitvoering van dit grootsche werk doet Rembrandt zich geheel kennen als de sterke persoonlijkheid die hij is. Hoogstwaarschijnlijk hebben de zestien schutters van het Korporaalschap gedacht aan een gezelschapsportret waarop zij man voor man in hunne verschillende gedaanten zouden worden „geportretteerd”. Voor Rembrandt echter gold niets op zichzelf of om zichzelf. Hij bezat het geniale vermogen van „totaalaanschouwen”.

waardoor juist zijn scheppingen zulk een volmaakte „éénwezigheid" verkregen hebben. En zoo sprak het ook vanzelf dat hij bij deze opdracht niet 16 schutters, maar als magnetisch saamgetrokken in een luisterrijk totaalbeeld, het uitrukken van de compagnie weergeeft als een „cierelijk in de wapenen comen" van een breeden menschenstroom vol beweging, zich opstellend en groepeerend om de twee hoofdfiguren: kapitein Frans Banning Cocq en luitenant Willem van Ruytenburg.

Deze omvangrijke compositie — waarbij de hoofdzaak weer het licht is, dat hier en daar de prachtige kleuren in gloed zet, terwijl weer andere tinten in schaduwen van den achtergrond overgaan — werd echter door Rembrandt's tijdgenooten in het geheel niet begrepen noch gewaardeerd. Het is bekend dat zelfs één van zijn eigen leerlingen vond, dat de meester op dit doek wel wat meer licht had mogen aanbrengen! Anderen oordeelden, dat Rembrandt in de eerste plaats werk had behoeven te maken van „de bijzondere afbeeldsels, die hem waren aenbesteed"!

In het groot verband van Rembrandt's kunstenaarsleven is de Nachtwacht te beschouwen als een apotheose van al wat tot nu toe in zijn geest was omgegaan. De „naetureelste beweעהelijkheid", dit kenmerk der Barok, die hem in de voorbije periode zoozeer had bezig gehouden, gebruikt hij hier als bindend compositie-element.

Ook door een gebeurtenis in zijn persoonlijk

leven, die samenviel met de voltooiing van deze schepping, vormt de Nachtwacht tenslotte de afsluiting van een geheel tijdperk van zijn leven.

Juist in den tijd dat Rembrandt zijn Nachtwacht schilderde kwam een groote schaduw over zijn huiselijk leven.

Het jaar tevoren had hij Saskia's portret geschilderd, dat haar doet zien als bloeiende jonge vrouw in prachtig donkerrood fluweel gekleed, met het kostbare parelsnoer getooid. Het was in een bijzondere stemming dat Rembrandt dit deed. Saskia hoopte spoedig moeder te worden van Titus, hun eenig kind, dat den volwassen leeftijd zou bereiken.

Drie kinderen hadden zij reeds zeer jong verloren — en het is begrijpelijk dat Rembrandt en Saskia deze gebeurtenis met groote spanning afwachtten. De gedachten van overgave, die hen hierbij bezielde, drukt Rembrandt in dezen zelfden tijd op aandoenlijke wijze uit in het Offer van Manoah (Dresden) waar de engel Simson's geboorte aankondigt aan de ouders, die geknield liggen, met gesloten oogen en biddend gevouwen handen: een schilderij vol diepe stilheid en ingehouden gebaren.

In den herfst van 1641 wordt dan hun zoontje Titus geboren, maar helaas... de jonge moeder herstelt niet, zij blijft lijdend, en langzamerhand verergert haar toestand onrustbarend. Den 14en

Juni 1642, in dezelfde maand dat de Nachtwacht voltooid werd, sterft Saskia, slechts 30 jaar oud.

Twee jaar geleden had Rembrandt zijn moeder verloren, een stokoude gebogen vrouw. Nu echter ging met de jonge, onbezorgde, levenslustige Saskia alle zonnige vroolijkheid heen uit zijn huis. en eenzaam met zijn jongske van 9 maanden, blijft Rembrandt achter.

Twee etsen uit dezen tijd geven zijn gemoedstemming weer en spreken van wat, dieper nog, zijn ziel beroert. Het zijn: de Heilige Hieronymus, de kluizenaar, die in een donker vertrek, voor een kruisbeeld en een bekkeneel gezeten, nadenkt over leven en dood; en de (z.g. kleine) Opwekking van Lazarus, een ontroerend eenvoudige prent: Christus' lichte gestalte staat tegen den donkeren grafwand. Door Hem wordt het graf als verlicht, met noodend gebaar strekt Hij zijn hand uit en roept Lazarus... die verrijst. Het is alsof Rembrandt de troostrijke gedachte van dit verhaal voor zichzelf heeft willen vasthouden in deze ets.

Het volgend jaar tracht hij Saskia's vriendelijk wezen nog eens in beeld te brengen en schildert hij het bekende posthume portret van zijne vrouw (Berlijn, Kaiser Friedrich Museum). Zij draagt als vanouds haar parelsnoer, en parelen in het haar, — maar over het zacht glimlachende gelaat ligt een waas van weemoed, en haar blik is een blik van generzijds.

In de vereenzaming van zijn leven zocht hij vertroosting in zijn kunst; wat hij niet zou kunnen uitspreken, vertrouwde hij toe aan het doek. Zoo ontstond in dezen tijd een merkwaardig schilderij: de Verzoening van David en Absalom (Leningrad, Ermitage). In een aandoenlijke omarming staan hier twee figuren: een jonge man met lang, blond haar snikt het uit aan de borst van den oudere, die Rembrandt's gelaatstrekken heeft. Met ontfermende teederheid houdt deze den ander omvat en laat hem alle smart uitschreien. Boven de stad op den achtergrond hangt een dreigende onweerslucht, een straal van licht breekt door, omhult en vereenigt als het ware de twee gestalten.

Heeft Rembrandt hierin willen uitdrukken wat zich diep in zijn eigen wezen voltrok? Wie zal het zeggen?

Het verlies van Saskia — hoe diep ook betreurd — wordt voor hem een keerpunt in zijn leven. Want voorgoed wendt hij zich nu af van alle Barok, van alle overlading, van alle holheid en vertoon. Hij zoekt de eenzaamheid, trekt zich terug van de buitenwereld en keert zich geheel naar binnen. Het is alsof hij bij zich zelf is teruggekomen. De ernstige ondertoon van Rembrandt's karakter komt weer boven. Er is iets stils en zwaarmoedigs in de stemming van zijn werk. Het Oude Testament wordt vervangen door het Nieuwe, de gestalte van Christus trekt hem, en meer en meer verdiept hij zich in den inhoud der Evangelien.

En zoo ontstaat langzamerhand de groote ets, de z.g. Honderdguldensprent, met de figuur van Jezus in het midden, die de zieken geneest en allen tot zich laat komen. Rembrandt geeft hier weer een samenvatting, een totaalbeeld van alles, wat de Evangeliën hieromtrent verhalen. De kreupelen worden aangedragen, de blinden tot Christus geleid, de moeders brengen haar kinderen om door Hem gezegend te worden. Maar ook de Farizeeërs en Schriftgeleerden, de luisterende discipelen, Petrus, die de kinderkens afweren wil, de rijke jongeling en de kranke vrouw, die slechts den zoom van Jezus' kleed aanraken wil, — allen vinden op deze ets een plaats om de gestalte in het middelpunt: Christus, in het lange overkleed waarin geen naad was. Tegen den donkeren achtergrond omstraalt een zachte glans Zijn gelaat en hoofd.

De jaren, die nu volgen, geven Rembrandt de noodige stilte en rust om ongestoord zich in zijn scheppingen te verdiepen. In zijn huis is alles geregeld: een huishoudster, Geertje Dirckx, zorgt tevens voor den kleinen Titus. Het geconcentreerd zijn op zijn werk zal hem langzamerhand boven zijn leed doen uitkomen en deze periode van zijn leven stempelen tot die, waarin hij innerlijk zeer veel rijker is geworden.

Van het teruggevonden evenwicht getuigt reeds dadelijk de mooie ets: de drie Boomen. Een zware bui is juist overgedreven, de laatste regenstralen

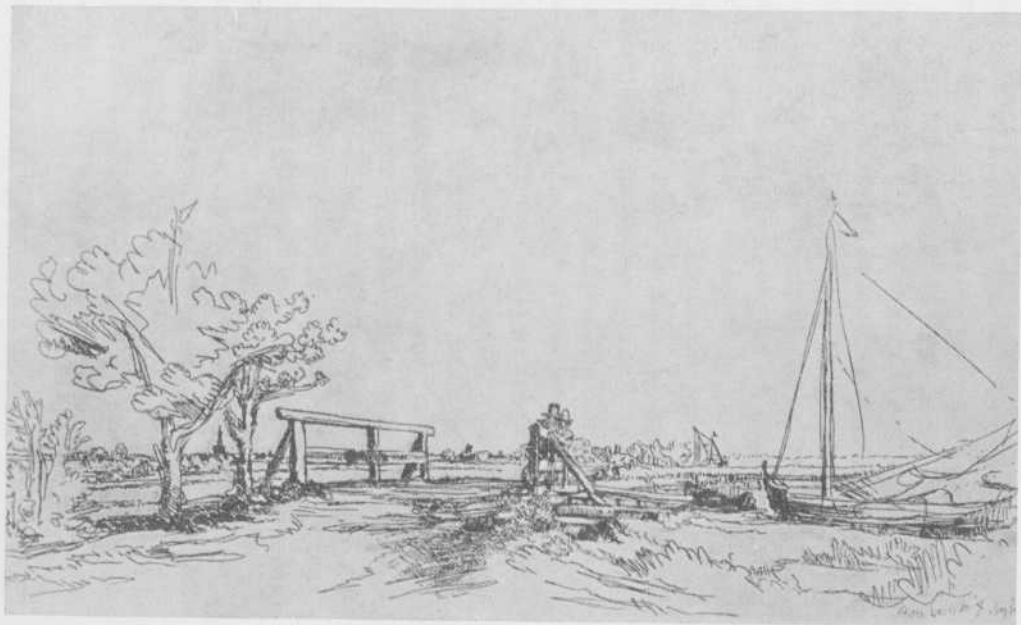
jagen nog over het land en de lucht klaart weer op, de zon breekt door. Op een hoogen kant staan drie boomen tegen de lichte lucht, drie eenzame, standvastige reuzen, als in het gelid, bewust en rechtop. Zij hebben den storm getrotseerd.

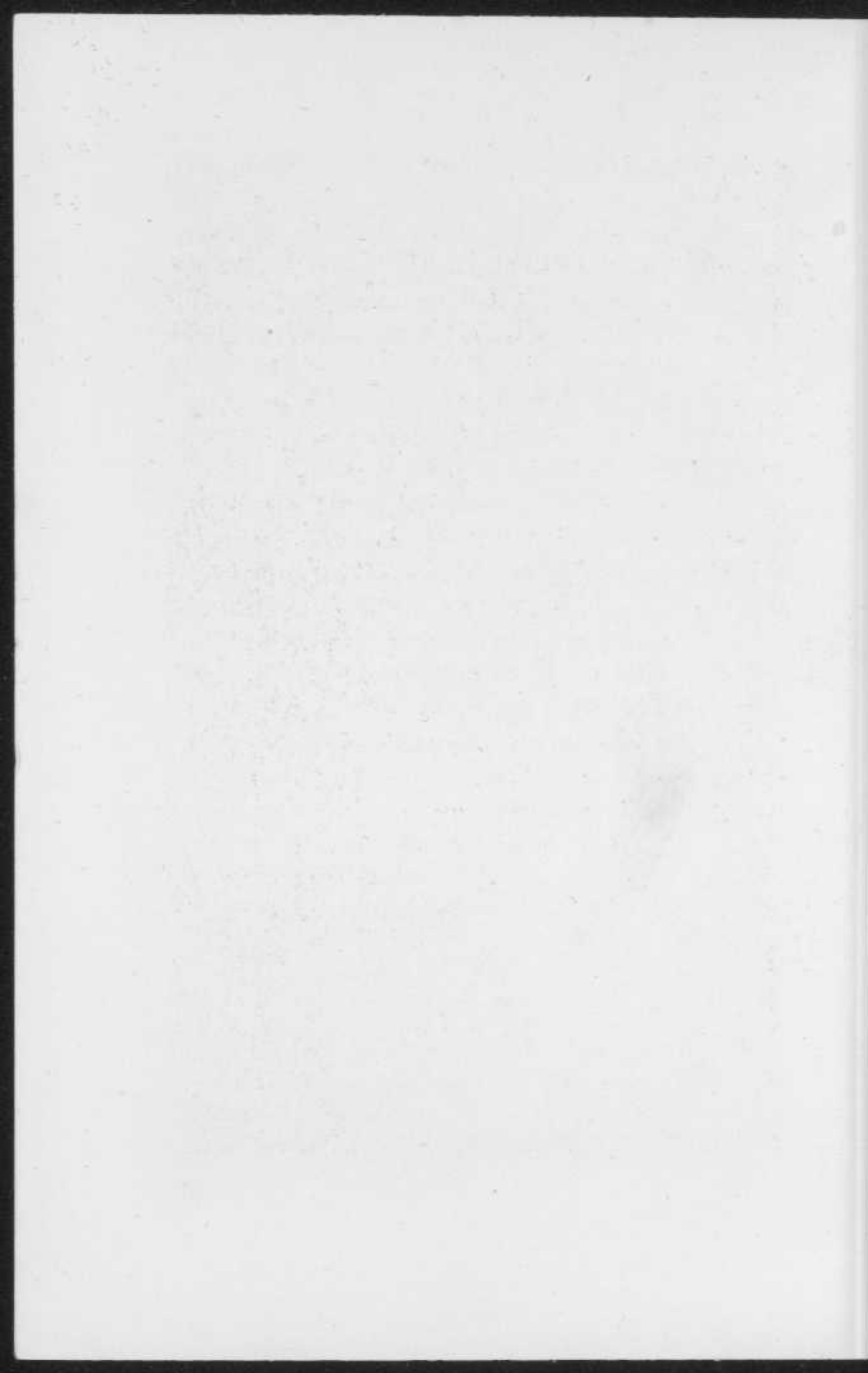
Maar het gemis van Saskia blijft, en het kleine moederlooze wicht vervult zijn hart met deernis. De droom van een gelukkig gezin, die geen werkelijkheid mocht worden laat hem niet los, en met weemoed neemt hij een oud en geliefd onderwerp weer op: hij schildert de Heilige Familie, in telkens verschillende omgeving. Werkelijk prachtig van sfeer en belichting is de voorstelling daarvan in een ruime boerenwoning bij avondlijken schemer, bekend onder den naam „de Wieg” (Boughton Knight), terwijl de Heilige Familie met den Voorhang (Kassel) treft door de ontroerende weergave van het huiselijk-intieme als geheimenis geënceneerd. De twee polen van het meest nabije en het verest heenwijzende verbindt Rembrandt hier weer zóó, dat men groote armoede — en tegelijkertijd grooten rijkdom gevoelt. Hij bezat dien innerlijken rijkdom, al wat hij in zich opnam — ook de smart — harmonisch herboren te doen worden. En het groote geheim, dat deze alomvattende Nederlander het meest als zijn eigendom, zijn eigen element in de wereldkunst heeft aangevoerd is: het onzegbare zichtbaar maken.

In aansluiting met de Heilige Familie's ontstaan ook nog: de Aanbidding der Herders (München en

Londen) en de Rust op de Vlucht naar Egypte (Dublin), welke laatste schilderij door de teere uitbeelding — nachtelijke stilte met de maan achter wolken — behoort tot de meest dichterlijke schepingen in de schilderkunst.

In dezen tijd bestond er te Amsterdam een kleine kring van bekenden, waarmede Rembrandt omgang had. Tot de voornaamste daarvan behoorde Jan Six, de vriend en beschermer, op wiens buitengoed Rembrandt vaak vertoefde, en, zooals de overlevering luidt, de Brug van Six in een kort oogenblik uit een venster moet hebben geëtsd. Van dezen kunstzinnigen jonkman ontving Rembrandt de opdracht voor een schilderij: Christus en de overspelige vrouw, (Londen) dat in deze jaren voltooid werd, maar — waarschijnlijk omdat het een „opdracht” was, — den indruk maakt niet zoo geheel uit Rembrandt's geest te zijn voortgesproten. Van zijn vriend wordt echter door hem een prachtig portret geëtsd, dat dezen voorstelt in zijn kamer, een donker vertrek, waar door het open raam het avondlicht binnenvalt. Jan Six staat aandachtig te lezen, op een stoel liggen folianten, aan den wand hangt een schilderij, in de schemering glinstert ergens het gevest van een degen — het is het persoonlijk-intieme in een sfeer van behagelijke eenzaamheid en geestelijk genieten. Als karakterontleding is dit het mooiste en scherpste van een groot





aantal ets-portretten, die Rembrandt in dezen tijd uitvoerde.

Hij is niet meer de mode-schilder van tien jaar geleden, door wien iedereen zich wil laten afbeelden. Hij schijnt het liefst nu portretten te maken van menschen, die hij goed kent, wier karakter en wezen hij geheel heeft leeren doorgronden. En zoo ontstaan dan, behalve de ets van Jan Six, den dichter, o.a. ook de portretten van den Joodschen dokter Ephraïm Bonus, van den schilder Asselijn, den kunsthandelaar Clemens de Jonghe en den goudsmid Lutma — alle karakterstudies op zich zelf, waarvan de psychologische waarde door geen anderen kunstenaar ooit werd overtroffen.

Een geëtt zelfportret van dezen tijd doet Rembrandt zien in eenvoudigen schilderskiel, achter de teekentafel gezeten. Door het venster naast hem, valt het licht naar binnen, waarmede hij in zijn werk zulke wonderen verrichtte. Zijn gelaat is diep ernstig en draagt de sporen van leed en strijd. Toch is het vol spanning en vastbeslotenheid, en de sterk geconcentreerde oogen nemen rustig-bewust al het geziene in zich op. Het geheel is zeer sober en van grooten eenvoud. Alle opschik en „pose” is verdwenen.

De rust der eerste jaren na Saskia's dood mocht helaas niet lang duren, en werd ten slotte vertroebeld door allerlei disharmonie in Rembrandt's' huis. Geertje Dirckx, de huishoudster die voor den klei-

nen Titus zorgde, was de oorzaak van al deze moeilijkheden. Hoogstwaarschijnlijk was het deze weduwe er om te doen: geborgen te zijn, en gevoelde zij zich eenigszins verdrongen, toen omstreeks 1645 een jong meisje, Hendrickje Stoffels, als hulp in Rembrandt's huis was gekomen. Het kan echter ook zijn, dat de ongelukkige vrouw niet geheel toerekenbaar geacht kan worden, want na eindelooze moeiten en zelfs de inmenging der rechterlijke macht, verlaat zij in 1649 Rembrandt's woning om reeds het volgend jaar naar een krankzinnigengesticht te worden overgebracht.

Hendrickje Stoffels neemt nu haar plaats in. Dit eenvoudige „boerinnetje uit Ransdorp", met het buitengewoon zachte moederlijke gelaat en de donkere oogen, wordt de verzorgster van den opgroeienden Titus, — „gouvernante tot Rembrandt van Rijn" noemt haar een oude acte —, en later in den zwaarsten tijd van zijn leven, zal zij Rembrandt's steun en trouwe metgezellin zijn.

Een verademende rust is in het huis aan de Breestraat weergekeerd! Er heerscht weer vrede en harmonie, en de meester kan zich geheel in zijn scheppingen verdiepen.

Van de schilderijen uit deze jaren zijn er enkele die uitmunten in teerheid van stemming, waar de omgeving in volkomen harmonie met het onderwerp is gebracht, en de kleuren zijn getemperd tot uiterste zachtheid.

Bij Christus' verschijning aan Maria Magdalena

(Brunswijk) begint de dageraad te gloren, die de boomen matgroen kleurt. Op een open plek tusschen het donker geboomte, voor de duistere opening van het graf, staat de figuur van Christus, in wit gewaad en omschenen van een zeldzaam licht. Voor hem knielt Maria Magdalena, in sombere kleeding van rouw.

Een schilderij vol onuitsprekelijke teerheid.

Dan volgen nog de Christus in Emmaüs en de Barmhartige Samaritaan (Louvre), die met de Staalmeesters Rembrandt's schoonste en meest geprezen werken genoemd worden. Van beide gaat een wonderlijke stilheid uit — het is avond geworden. Geen geluid en geen gebaar is er, dat stoort. Licht en kleur en uitdrukking — alles is ingehouden. Rembrandt heeft hier in zijn soberheid den hoogen eenvoud der Evangelie-verhalen volkomen weergegeven.

In ons land hadden inmiddels groote veranderingen plaats gegrepen.

Na den dood van den dapperen Prins Maurits, was in 1625 het bewind over ons gewest overgegaan in de handen van Prins Frederik, die, om zijn volhardenden moed en onverschrokken doortastendheid bij de belegering van 's-Hertogenbosch en Maastricht, „de Stedendwinger” werd geheeten. Doch ook deze stadhouder stierf na een roemvolle regeering in 1647. Drie Oranjes hadden zoo achtereenvolgens hun leven in dienst gesteld van volk

en vaderland — zonder de bekroning te mogen aanschouwen van hun strijden en streven: de vrijwording der Vereenigde Nederlanden.

Eindelijk, een jaar na Frederik Hendrik's dood, den 30 Januari 1648, werd de Vrede van Munster geteekend, waardoor de tachtigjarige oorlog met Spanje een einde vond en Nederland erkend werd als vrije, onafhankelijke mogendheid.

Reeds had de Prinses-Weduwe, Amalia van Solms, het denkbeeld overwogen een grootsche verheerlijking van Prins Frederik Hendrik's heldendaden op het doek te doen vereeuwigen. Nu echter, na tachtig jaren van strijd, de vrede was weergekeerd, sprak het vanzelf dat ook dit heugelijk feit door bekwame schilders moest worden afgebeeld.

Rembrandt zelf heeft blijkbaar aan een dergelijke mogelijkheid gedacht en een uitvoerige schets ontworpen, die hij — kòn het wel anders bij dezen „totaalaanschouwer" — „De Eendracht van het Land" noemde.

Niemand scheen echter aan Rembrandt te denken! Vond men hem, na de teleurstelling over de Nachtwacht, niet den man voor een opdracht? Heette hij soms „te duur", omdat hij alle kunst hoog hield? Of was wellicht de officieele smaak aan het Hof te zeer naar de Vlaamsche Barok overheellende, dan dat men er Rembrandt's verinnerlijkte kunst zou kunnen waardeeren? In ieder geval werd Rembrandt voorbijgegaan. Van der Helst en Govert Flinck schilderden groote stukken

ter eere van den Vrede van Munster, terwijl Prinses Amalia voor den Triomftocht van Frederik Hendrik opdracht gaf aan Jordaens.

Het is opmerkelijk, dat juist, terwijl deze zijn pompeuse schilderij vol bombast voor het Huis ten Bosch ontwierp, Rembrandt in alle stilte een ontroerend tafereel uitbeeldde: De oude Tobias en zijn Vrouw (Cook, Richmond), waar een oude, blinde vader, bij het haardvuur gezeten, wacht op de thuiskomst van zijn zoon. De moeder laat rustig haar spinnewiel snorren, het licht in het armelijke vertrek is getemperd, er is weer die wonderbare sfeer — en door het open venster ziet men dat de lente gekomen is.

Het proces van Geertje Dirckx moest intusschen het begin zijn van een eindelooze reeks moeilijkheden voor Rembrandt, die, met zijn steeds grooter wordende geldzorgen, hem zeer terneerdrukten en zijn leven en kunst versomberden.

De koopsom van zijn huis en enkele leeningen waren nog niet afbetaald, terwijl een jaargeld aan Geertje Dirckx, de kosten van zijn gezin, en de hulp aan familieleden die verarmd waren, toch telkens terugkeerende noodzakelijke uitgaven bleven. Rembrandt's inkomsten waren ook aanmerkelijk achteruitgegaan. Na 1651, toen de oorlog met de Engelsche Republiek was uitgebroken, was de invloed der algemeen ongunstige tijden op elk gebied te bespeuren. Het geld werd schaarscher, het leven

moeilijker, en ook Amsterdam werd hierdoor zwaar getroffen. Daarbij kwam nog de geleidelijke kentering in den smaak van het publiek ten opzichte van Rembrandt's kunst, de critiek die men meende te moeten toepassen op zijn „zonderlingheit", maar nog het allermeeft het feit, dat Hendrickje Stoffels de laatste jaren Rembrandt's leven deelde, zonder zijn „wettige" vrouw te zijn.

De notaris, die Saskia's testament opstelde, had echter daarin een korte clausule opgenomen, die niet tot een doode letter kon worden gemaakt en oorzaak van veel leed moest worden. Het was de bepaling, dat Rembrandt het vruchtgebruik zou behouden van Saskia's nalatenschap, doch enkel „tot herhuwens" toe. In de vóór Saskia's dood reeds bestaande en daarna nog verergerde wanorde van zijn zaken, lag nu de reden, dat Rembrandt aan een tweede huwelijk onmogelijk denken kon.

Temidden van al deze moeiten en zorgen begonnen ook de verkoopers van zijn huis, die reeds buitengewoon geduldig waren geweest, op afbetaling aan te dringen en te dreigen met krasse maatregelen.

Een angstige benauwenis drong het huis aan de Breestraat binnen! Van alle kanten schijnen donkere wolken samen te pakken, — onweersluchten vol dreiging, als in zijn schilderijen. Zal ook hier het wonderbare licht verheldering brengen?

Onder al dit onafwendbare blijft Rembrandt in

zijn atelier, achter den schildersezel of aan de teekentafel gezeten, voortwerken met een bewustheid, die van de grootste geestesspanning getuigt. Zijn etsen en doeken worden de illustratie van zijn gedachten, zij zijn tevens een bewijs voor die wereld achter de zichtbare werkelijkheid, waarin deze eenzame mensch zijn oorsprong vond.

Van dezen tijd dateert de prachtige ets „Dr. Faust”. In een vertrek vol geheimzinnige schaduw schijnt een vreemd en magisch licht. Een oude alchimist rijst ontsteld op uit zijn zetel en tuurt vorschend naar den lichtschijn, waarin hij het teeken des kruises ontdekt.

Maar tegelijkertijd ontstaat ook een andere ets, zijn „Biddende David”, een prent vol grootschen eenvoud. De koning is hier een strijdende mensch in simpel gewaad. Alle waardigheid en praal is afgelegd, de harp ligt zwijgend aan zijn voeten, en in de eenzaamheid voor zijn sponde neergelield, vertrouwt deze mensch zijn meest innerlijke gedachten aan God toe.

Zwaarmoedigheid spreekt uit de portretten, die hij schildert van zijn broeder Adriaan; uit den Man met de Lans (Kassel). Maar iets onzegbaars doet hij zien in het prachtige portret van Nicolaes Bruyningh (Kassel), deze uiterst sobere schilderij van een mensch vol diepe melancholie in trekken en houding, wiens wezen echter, als levend, uit vertroostende, verzoende oogen den beschouwer aanziet. Ook het portret van Jan Six (Collectie Six)

is magistraal uitgevoerd en behoort tot het allerbeste wat Rembrandt wist te geven. Zoowel het gelaat met de diep-peinzende uitdrukking, als het verijnd-geacheveerde in de kleeding, en de handen, die achteloos met de handschoenen bezig zijn, — het is alles volmaakt van techniek en expressie.

Zwaarmoedigheid spreekt eveneens uit den prachtigen Geleerde met de buste van Homerus, den z.g. Aristoteles (Rodolphe Kann, Parijs); herinneringen vol weemoed liggen verborgen in den Molen (Lord Landsdowne), waar de ondergaande zon nog juist de hoogste der wieken in gloed zet. Vreeselijk realisme is wat de Anatomische les van Dr. Deyman (Rijksmuseum, Amsterdam) doet zien in het lijk op de snijtafel, met de duistere gapende borstholte.

In zijn moeilijkste jaren echter, als alles hem schijnt te begeven en alles hem zal worden ontnomen, houdt Rembrandt zich voortdurend bezig met Christus' lijden, sterven en opstanding. Hierbij grijpt hij vaak terug naar vroeger werk, maar hoe oneindig dieper is wat hij nu geeft! De smart had veel in hem verscherpt, en voor zijn geestesoog waren grootere diepten opengegaan. Zijn gewijde tafereelen worden weergegeven met den eerbied en de teerheid van iemand, die eenzelfde weg is gegaan. Zij spreken nu van nieuwe waarheden, als in een geheel nieuwe, eigen taal; een taal, die Rembrandt's eigendom is gebleven omdat zij nooit

tevoren in de schilderkunst werd vernomen, maar ook niemand ná hem zich ooit zoo heeft uitgesproken.

Zoo teekent en schildert hij Christus in Gethsemane, Christus door Petrus verloochend, Christus gegeeseld, de drie Kruisen, Christus verzezen — en het is alsof hij steeds minder hulpmiddelen zoekt. Enkele lijnen zijn genoeg om Christus' zielestrijd in den donkeren hof weer te geven, en de eenvoudige pelgrim bij de Emmaüsgangers is eigenlijk een kleurlooze schilderij. Maar het bijzondere hiervan, en dát wat haar wereldberoemd deed worden is de glans der eeuwigheid, een bovenaardsche sfeer, waarin het geheel schijnt opgenomen.

De donkere dreiging echter bleef aanhouden, de beklemmende benauwenis mocht niet wijken, en spoedig volgen de rampen elkaar snel op. De leeningen die Rembrandt sloot, dekten zijn tekort niet en brachten hem nog dieper in het moeras. Hendrickje Stoffels wordt door den Kerkeraad van Amsterdam ter verantwoording geroepen en van het Avondmaal geweerd, wegens haar onwettig samenleven met Rembrandt. Het geduld der schuldeischers is ten einde, en Rembrandt wordt insolvent verklaard. De groote ineenstorting van zijn bestaan is een feit geworden: al zijn gravures en teekeningen worden verkocht — tenslotte komt ook zijn huis onder den hamer. Diep tragisch is de eindelooze opsomming van al zijn schoone bezittin-

gen, zijn zeldzame schilderijenverzameling, zijn vreemde kunstschaten en kostbare sieraden, die de dienaren van de Desolate Boedelkamer opstelden, toen Rembrandt als een berooid man, onder een last van schulden, zijn prachtige woning moest verlaten!

Alles is nu voorbij.

In een eenvoudig huis aan de Rozengracht vinden de verdrevenen een nieuw onderkomen. En hij, die het hoofd zoo fier wist te dragen, die in zijn eigen wereld leefde en „zoo geheel andere hersens had dan ieder ander”, voelt zich arm en vereenzaamd in de schrille werkelijkheid. Waar waren zijn vrienden? Was er niemand op den weg onder het duister geboomte, geen enkele barmhartige Samaritaan, die hem, den gewonde, helpen zou? Helaas — zijn vrienden waren vrienden van den voorspoed, geen vrienden in den nood! Hun zalen sierden zij met „collecties” van zijn werken, zij „deden zaken” met zijn schuldbekentenissen, maar op dezen eenzamen weg gingen zij voorbij.

Alles wat over hem heen moest gaan, beseft hij nu eerst recht. Saskia's dood was in zijn leven een smartelijk verlies geweest — dit, wat nu geschiedde, trof den kunstenaar, den geheelen mensch in hem.

De zelfportretten uit dezen tijd geven het beeld van een lijdenden mensch. Geen dieper ellende is

denkbaar, dan die van den geslagen man op het portret te Aix-en Provence.

Zwijgende smart spreekt uit de droevige, donkere oogen van een andere beeltenis uit 1659.

Van zijn innerlijken strijd getuigen de werken die hij schiep: Mozes, die in ziedenden toorn de tafelen der Wet te pletter slaat tegen de rotsen. En Jakob, worstelend met den engel, „totdat de dageraad opging.”

Maar tenslotte schildert hij dan Christus alleen, niets anders. Geen omgeving, geen andere figuren, die hier de aandacht storen, slechts een eenvoudige gestalte in donker gewaad, de hand op de borst rustend, het hoofd een weinig ter zijde gebogen, het donkere haar een gelaat omlijstend, dat onbeschrijflijk is van uitdrukking. Zóó moet Christus geweest zijn! Alles waar de Evangeliën van verhalen ligt in dit gezicht besloten. Hier is de Liefde, die behouden wil; hier is droefheid geweest over de stad, die „niet gewild” heeft; hier is ook het geweten, de blik uit de andere zaal, dien Petrus op zich gericht voelde. Maar wat tenslotte het meeste treft, is de majesteit van dit edel aangezicht, overschenen door een zacht en verzoenend licht van generzijds, en de ontzaglijke ernst, als ieder persoonlijk aansprekend, van den blik der donkere, peilende oogen, die tot diep in de ziel dringen.

Zóó moet Rembrandt Christus innerlijk „gezien” hebben. Want dit beeld is slechts weer te geven

door den mensch in wiens geest en hart het be-
waard wordt.

Uit den zwaarsten strijd en de diepste vernede-
ring treedt Rembrandt dan des te krachtiger en
innerlijk gerijpt te voorschijn. Alles was hem ont-
nomen — zijn geestesoog bleek onaantastbaar.
Veel was in hem afgestorven — maar slechts om
iets oneindig beters te doen geboren worden. En
het is zeker zijn eigen opstandingsgeschiedenis die
hij weergaf in zijn allegorie van den Phoenix, waar
een wonderbare vogel boven den ineengestorten
Mammon de vleugels breidt tot hooger vlucht.

Al het eindige leert hij vaarwel zeggen en over-
winnen in volstreckte soberheid, in eenvoudige
waarachtigheid. De ervaringen van doorstreden
smart, vernedering en eenzaamheid, hebben hem
gelouterd en verinnigd, en verrijken hem tenslotte
met de wonderbare gave van dat „zien”, dat ach-
ter het direct waarneembare het verborgene ont-
dekt, en in dat verborgene het meest onzienlijke
geopenbaard vindt. Zoo groeit uit Rembrandt, den
naturalist, een vergeestelijkte mensch, die alle din-
gen, zelfs het alledaagsche en schijnbaar onbe-
teekenende, weet te hullen in een wonderbare sfeer,
die steeds doorzichtiger wordt, als opgeheven in
het boventijdelijke; en het beste wat hij te geven
had, is voortgekomen uit de stilte der van de we-
reld afgestorven eenzaamheid.

„Men moet meermalen aan zich zelfen gestorven
zijn, om zóó te kunnen schilderen”, dit woord heeft

Vincent van Gogh wel zeer terecht van hem gezegd.

Grooten eerbied en bewondering dwingt in dezen tijd de houding af van Hendrickje Stoffels, die met ongeken- de geestkracht en liefdevol begrip zich geheel ten dienst stelde van het zwaar beproefde gezin. Al kon zij Rembrandt's wettige vrouw niet worden, zij was dit in werkelijkheid geheel, evenals zij ook in werkelijkheid Titus' tweede moeder was. Nauw met hem verbonden, werkten zij in trouwe eendracht samen om alle hardheid en ellende af te wenden van hem, dien zij beiden vereerend liefhadden. Gedurende haar korte jonge leven heeft Hendrickje steeds zorgend en beschermend achter het kleine gezin gestaan, en wanneer het donkerste jaar voorbij is gegaan, is het weer Hendrickje, die het initiatief neemt om met Titus een kleinen kunsthandel op te richten. Met fijnen tact en teer gevoel begrepen deze twee, die hem het naast stonden, hoe de meer en meer in zijn werk teruggetrokken Rembrandt in het materiële en zakelijke steun behoefde, en ook welk een vreugde het hem zou geven, wanneer door den kunsthandel dingen van schoonheid niet geheel uit zijn omgeving gebannen behoeften te zijn.

De moeilijke jaren na de catastrophie hadden echter Hendrickje's krachten vroegtijdig gesloopt. Haar laatste portret — misschien wel het meest wezenlijke — schilderde Rembrandt in 1662. Het geeft het beeld weer van een jonge vrouw met

ernstig en bezorgd gelaat, een buitengewone zachtheid in de verstandige oogen en een teere schuchterheid in geheel haar houding.

Spoedig daarna, 36 jaar oud, sterft Hendrickje, haar liefdevolle zorgen voor de haren als uitstrekend tot over het graf, in de eenvoudige wilsbeschikking, die zij nalaat aan Rembrandt, Titus en haar 6-jarig dochtertje Cornelia.

Na het rampjaar is intusschen de laatste periode van Rembrandt's leven aangebroken.

Het is wonderbaarlijk hoe het karakter van zijn werk in deze jaren van zulk een verheven rust is geworden. De liefde en toewijding van Hendrickje en Titus zal hij als iets weldadigs ondervonden hebben, dat veel verzachtte. Het is alsof hij het onuitsprekelijk teere, wat er tusschen menschen zijn kan, wil uitbeelden, en hij zich getrokken gevoelt tot die uitingen van zachte, eenvoudige liefde in het gezin. Hij schildert een moeder die haar kind liefkoost; een jong paar, dat samen het leven zal ingaan; een vader, die zijn verloren zoon terugvindt, en tenslotte een familie, ouders met kinderen gelukkig bijeen. Het innig gevoel voor het familieleven, dat hij als knaap reeds bezat, is in de jaren van eenzaamheid nog sterker geworden, de smartelijke vernedering heeft in Rembrandt den liefde-mensch niet kunnen dooden.

Merkwaardig is ook dat er in deze jaren een verandering ontstaat in zijn techniek. Hij etst niet

meer, maar drukt alles uit in heldere, machtige kleuren, niet met penseelstreken, maar met het tempermes op het doek aangebracht. Er is iets zeldzaams verstilds in zijn werk gekomen, iets overrijps, als van den herfst.

Aan het begin van dit tijdperk staat een groot portretstuk: de Staalmeesters (Rijksmuseum, Amsterdam), algemeen beschouwd als het beste en hoogste wat Rembrandt gegeven heeft. De vijf „Overlieden van het Lakenkoopersgilde” zijn gezeten aan een tafel waarover een zwaar kleed ligt. Prachtig zijn de deftig zwarte gedaanten, met strenge witte linnen kragen en zwarte hoge hooften, tegen den bruinen achtergrond van de eikenhouten betimmering. Een bediende luistert bescheiden naar de levendige onderhandelingen der Staalmeesters, waarvan de gezichten getuigen. Een gouden licht valt door de zaal en verleent aan het tafelkleed een warm-roodengloed.

In 1655 was het achtste wereldwonder, van Campen's Raadhuis op den Dam, ingewijd, en bekende meesters werden uitgenoodigd dit met hun kunst op te luisteren. Zoo verkreeg Rembrandt in 1660 de opdracht voor één der muurschilderingen „het Nachtelijk Maal van Claudius Civilis” uit te beelden. De schilderij stelt vóór het oogenblik, waarop de Bataven

„Onder schijn van 't offren aen de goden,
„'s Lants grooten en de braefste op d'offermaeltijt
nooden,

„In 't Godtgewijde bosch,“

zoaals Vondel in zijn Batavische Gebroeders dichtte.

Rembrandt zocht hiervoor de oorspronkelijke bron op, het vierde boek van 'Tacitus' Historie, en gaf zijne opvatting van het verhaalde weer: de grooten der Bataven, stoere, bonkige mannen zijn met den robusten éénoog, Claudius Civilis, om een tafel geschaard, waar zij onder het kruisen der zwaarden hun eed bevestigen. In de duistere nachtelijke omgeving beschijnt een magisch licht de tafel, de gezichten en de zwaarden.

Het doek bleef echter niet lang op zijn plaats — de burgemeesters weigerden het te aanvaarden. Men miste destijds te Amsterdam alle begrip voor Rembrandt's kunst en had geen oog en geen waardeering voor het wonderlijk-bizarre van zijn voorstelling. Wanneer hij de oude Germanen als romantische helden van klassieke schoonheid had weergegeven, zou Rembrandt waarschijnlijk bewondering geoogst hebben — nu werd het doek in 1662 verwijderd en aan hem teruggezonden.

Het museum te Stockholm is de gelukkige bezitter van dit prachtig paneel.

Een der meest ontroerende schilderijen uit dezen tijd is: de Terugkeer van den Verloren Zoon (Leningrad, Ermitage). Anders dan de parabel het aangeeft, stelt Rembrandt den vader voor als een blinden grijsaard. Was niet zijn liefde geloof? En zijn in de sfeer van geloof niet zelfs de blinden

schouwenden? Aandoenlijk opgevat en tegelijk verheven gezien is de oude vader, tastend over het schamele kleed van den in lompen gehulden zoon. die, neergeknield, het hoofd verbergt in de schaduw van zijn mantel. Zonder te zien, weet hij dat dit zijn kind is.

Van de innerlijke rust die Rembrandt weer terug mocht vinden spreekt het zelfportret van 1663 (Lord Iveagh). Rechtop staat hij in donkere kleding, palet en penseelen in de hand, het hoofd gekroond met een witte schildersmuts op de grijze lokken. Alle smart schijnt hij ontstegen te zijn, het evenwicht is hersteld, en de oude kracht vonkt weer uit de doordringende oogen.

Behalve zijn Pilatus, die zich de handen wast, de David en Saul, en twee tafereelen uit de geschiedenis van Esther — doeken die zeldzaam mooi zijn van kleur en expressie — volgen tenslotte de twee laatste schilderijen: Portret van een Echtpaar, het Joodsche Bruidje genoemd, en de Familie.

Als Rembrandt in het Joodsche Bruidje de twee jonge menschen schildert, staande voor de poort van het leven, is het alsof hij zijn eigen jeugd weer beleeft, met de ervaring, die een geheel leven hem bracht. Vergeleken met de groote schilderij van Saskia en hem (Dresden), zoo vol uitbundigheid en zwier, is dit van een innige bezonkenheid, waarbij diepe en ernstige gedachten, slechts door teere gebaren worden aangeduid.

Hoogstwaarschijnlijk bestaat er verband tusschen

dit portret en het huwelijk van Titus met Magdalena van Loo, dat in 1667 plaats had. Titus, het aanvallige teere kind, Titus met de groote, vragende oogen, was opgegroeid tot een ernstigen, vroeg ouden jonkman, het gelaat van een tuberculose-lijder, en niettegenstaande zijn jeugd reeds verwelkt en vol rimpels. Hij droeg de kwaal van zijn moeder in zich; de rampen, die over zijn vaders hoofd waren gegaan, hadden ook hem zwaar getroffen; onbezorgd is zijn korte leven niet geweest. Reeds een half jaar na zijn huwelijk overleed hij, op 26-jarigen leeftijd, in 1668.

Om Rembrandt heen is het nu nog eenzamer geworden. Met Cornelia, Hendrickje's dochttertje, blijft hij achter in het huis aan de Rozengracht. Maar de eenzaamheid deert hem niet meer. Zijn kunst had zich reeds lang ontworsteld aan de droefenis van zijn bestaan en leeft weer voort in de sfeer van eigen droom, een droom van nieuw en jong leven, een gezin van gelukkige menschen en kinderen in blij stralend licht en warmen kleurengloed, dien hij neerlegt in zijn laatste schilderij: de Familie (Brunswijk).

Het laatste zelfportret doet hem zien met stiltevrede gelaat, de eenvoudige witte muts op de grijze lokken.

Den 4en October 1669, stierf Rembrandt in uiterste armoede, aan eigen have niets anders nalatend dan zijn kleederen en het schildersgereedschap.

Zóó was het einde van onzen grootsten schilder.

Een man uit één stuk, die den moed had tegen den stroom in te gaan, waar het hem geboden was zijn kunst hoog te houden.

Een alomvattend genie, bij wien temperament, karakter en leven een eenheid en absoluut geheel vormen, voor wien leven en scheppen onafscheidelijk verbonden waren.

Een „ziener”, begenadigd met de gave van het waarachtig visionnaire, die de stille vlam van innerlijk licht wist te ontdekken in de armen van geest, maar ook het Licht zag als het irrationeele, van bovenaardschen oorsprong, komend in de duisternis.

Een Nederlander, die de schoonheid van zijn land kende en liefhad als geen ander, die zijn volk het beste schonk, wat hij te geven had.

Vroeger miskend en verguisd — thans wereldberoemd en vereerd, en in zijn roem nochtans het Vaderland verheerlijkend dat hem verloochend heeft,

Want wie Rembrandt noemt, zegt Nederland.

En wie Nederland noemt, zegt het land van Rembrandt.



This was the first time that the word "paper" had been used in the sense of a sheet of paper, and it was the first time that the word "paper" had been used in the sense of a sheet of paper.

The word "paper" was used in the sense of a sheet of paper, and it was the first time that the word "paper" had been used in the sense of a sheet of paper.

The word "paper" was used in the sense of a sheet of paper, and it was the first time that the word "paper" had been used in the sense of a sheet of paper.

The word "paper" was used in the sense of a sheet of paper, and it was the first time that the word "paper" had been used in the sense of a sheet of paper.

The word "paper" was used in the sense of a sheet of paper, and it was the first time that the word "paper" had been used in the sense of a sheet of paper.

